

Mise au point d'un texte à partir des *Définitions* de Tanikawa Shuntarô

Olivier Birmann

0. Introduction

0. 0 Par ce titre —*Mise au point*. . .— nous entendons un essai de traduction* en français de quatre poèmes de Tanikawa Shuntarô, traductions accompagnées d'une présentation du recueil auquel ils appartiennent ainsi que d'un commentaire sur *l'intention de poésie*⁽¹⁾ qui les porte.

0. 1 Les quatre poèmes que nous avons retenus font partie du recueil intitulé *Teigi (Définitions)*, recueil publié par Shichôsha et qui parut le même jour —le 20 septembre 1975— qu'un autre recueil du même auteur, publié celui-ci par Seidosha, *Yonaka ni daidokoro de boku ha kimi ni hanashikaketakatta (Ce que j'aurais voulu te dire, au milieu de la nuit, dans la cuisine)*. Il y aurait beaucoup à dire sur la mise en scène de cette publication et sur ce qui sépare ou rapproche les deux recueils, mais nous renvoyons à une autre occasion une réflexion sur ces points⁽²⁾.

0. 2 Pour les remarques et les commentaires nous nous référons notamment à deux séries d'entretiens entre Tanikawa Shuntarô et Ooka

*Je tiens à remercier ici, pour son aide précieuse, Iwatsu Kô, étudiant en maîtrise du département de français de l'Université Kwansei Gakuin.

Makoto, critique et poète lui-même : *Shi no tanjô*, publié, en 1977, par la société du journal Yomiuri, et *Hihyô no seiri*, paru en 1978, chez Shichôsha. Le recueil de poèmes de la collection “Gendai Shijin”, Tanikawa Shuntarô, édité chez Chûôkôronsha, avec un commentaire de Ooka Makoto, reprend une partie de ces réflexions.

Nous retiendrons d'abord de ces textes des remarques qui concernent l'ensemble du recueil (I), ensuite nous tenterons une lecture des poèmes suivants : 1) *koppu wo miru kutsû to kairaku nitsuite* (De la douleur et du plaisir de regarder un verre d'eau), 2) *watakushi no ie he no michijun no suikô* (Mise au point d'un texte qui dit l'ordre des chemins à suivre pour aller chez moi), 3) *mizuasobi no kansatsu* (Jeux dans l'eau ou quelques observations), 4) *gijikaibôgakutekina jigazô* (Autoportrait sur le mode d'une pseudo-anatomie) (II).

I *Teigi (Définitions)*

Définitions : peu importe l'objet. Pour des raisons de goût le choix se portera plutôt sur quelque chose qui a les propriétés, par exemple, du net ou du froid ou du léger ou du transparent, mais n'importe quoi peut aller. Quelque chose de quotidien. Etant bien entendu que pour Tanikawa écrire le quotidien, comme les objets qu'il se propose de *définir* dans plusieurs poèmes de ce recueil — *un mètre, des ciseaux, un verre d'eau, une pomme, des cendres* ou encore *lui-même* ou un *chemin à prendre* —, c'est toujours se mettre en rapport avec *l'inconnu*. Et cela en deux sens. D'abord parce que tout objet constitue en lui-même, pour parler comme le linguiste, “un faisceau de propriétés physico-culturelles” innombrables ou encore, et pour parler cette fois en poète, parce que tout objet est *lié à tout, au tout de la*

vie. *Les ciseaux*⁽³⁾ convoquent ainsi avec eux des séries divergentes comme : les actes qu'ils permettent (couper, découper, tuer —ne serait-ce qu'à titre d'éventualité—), le passage du temps qui les affecte (rouiller, s'émousser), l'histoire à laquelle ils sont liés (la forme que l'homme a donné au métal et le retour à l'informe avec le temps qui finira par les désintégrer, le minerai du Chili dont a peut-être été extrait leur métal, les mains qui ont travaillé à leur fabrication etc.) Ensuite et surtout la dimension essentielle de tout objet est *l'inconnu* dans le sens où ils sont autant de manifestations de *la vie*, que Tanikawa perçoit comme étant l'étrangeté même.

“De simplement regarder des objets qui font partie de la vie de tous les jours me remplit déjà tellement du sentiment du mystère que je n'éprouve ni le besoin de rêver ni celui de laisser divaguer mon imagination. Un verre d'eau est quelque chose que je n'arriverai jamais à connaître totalement. C'est ce qui en fait la beauté et de là vient aussi mon désir d'en saisir la réalité avec précision. Mes propres rêves ne m'intéressent qu'à peine, par contre le quotidien, comme par exemple me laver le visage le matin, peut me sembler tout à fait extraordinaire”⁽⁴⁾

Besoin de *définir* ces réalités quotidiennes : *un verre d'eau*, le geste de *se laver le visage le matin*, mais comme ces “objets” à définir sont par principe *indéfinissables*, puisqu'ils constituent des ensembles ouverts et sont, du fait même d'exister, *l'énigme* même, on est vite reconduit au point de départ, à l'inconnu qui est au cœur de l'objet, à son silence. D'où l'attraction que les tautologies exercent sur Tanikawa⁽⁵⁾ : *un verre est un verre* que l'on pourrait aussi bien formuler par *l'inconnu est l'inconnu* ou *la poé-*

sie est la poésie. Ce qui signifie aussi que *les définitions* ne pourront être que des *parodies de définition*, terme que Tanikawa utilise lui-même⁽⁶⁾ et qui est révélateur aussi du ton pris dans ces poèmes.

Paradoxaux et parodiques dans leur essence, les *définitions* sont en même temps, et comme le veut le terme lui-même, des machines de *haute précision* qui tentent de saisir le réel avec le plus de netteté possible. Les références culturelles invoquées par le poète parlent ici d'elles-mêmes. Ce choix de la *définition* comme artifice de style est lié en effet à la révélation, que provoqua, lors d'un voyage en Europe, sa rencontre avec la peinture de Ver Meer et son art de la *description* — le texte *Ver Meer he no kawaki* (*Soif de Ver Meer*)⁽⁷⁾ est évidemment très lié aux poèmes de *Teigi* —, à la réflexion philosophique, comme celle de Alain ou de Mori Arimasa, ou encore au modèle de clarté et de précision que représente la prose d'écrivains comme Mori Ogai ou Ooka Shôhei⁽⁸⁾.

Paradoxe, parodie, mais aussi haute précision avec entre les deux l'humour et surtout la poésie — le chant — qui naît quand ce qui est le plus proche, comme ces objets quotidiens, et le plus lointain — l'infini et l'énigme qui sont en leur cœur — "se saisissent et se qualifient"⁽⁹⁾.

Si nous tentons, paradoxalement donc, à notre tour, de formuler *l'intention de poésie* qui traverse les poèmes de *Définitions*, nous dirons qu'elle *se définit* par ce rapport qui s'établit, dans et par le langage, avec *l'inconnu* qui est au cœur des choses et du langage lui-même. Et c'est ce rapport à *l'inconnu* qui libère, du connu ainsi requalifié, la puissance du chant.

Notons aussi que c'est seulement à partir d'une réflexion sur *l'intention de poésie* dans ces poèmes qu'une étude stylistique devient possible. Nous ne sommes pas en mesure de la faire ici mais nous savons déjà qu'il y sera question de répétition et de rythme, du *ton* assertif sur lequel s'en-

chaînent en se détruisant propositions affirmatives et propositions négatives, de changement de point de vue, de jeu sur les registres du lexique, d'effets d'humour etc.

II . Quatre poèmes de Teigi (Définitions)

1) Koppu wo miru kutsû to kairaku nitsuite

De la douleur et du plaisir de regarder un verre d'eau

Sur la table en bois il y a un verre transparent, avec de l'eau dedans. Il est situé actuellement sous l'éclairage d'une lampe de soixante candéla, selon une ligne oblique qui vient d'en haut à gauche et qui laisse voir sur une partie du cylindre de verre un spectre lumineux extrêmement ténu. Mais il ne s'agit en rien ici d'une touche esthétique qui viendrait s'ajouter au verre et à son contenu.

Il est probable que ce verre n'a pas été rempli afin d'étancher la soif et que c'est plutôt quelqu'un de la maison (sans doute un enfant) qui l'a mis là, sans but particulier ou encore sans autre motif justement que celui de jouer ; toujours est-il que ce verre tout ce qu'il y a de plus quotidien crée chez celui qui le regarde comme une tension. Tension qui ne vient ni de la fragilité que peut faire sentir cette matière qu'est le verre ni, non plus, des possibilités d'altération que l'idée d'eau convoque avec elle, non au contraire, cette tension donne plutôt l'impression de venir de leur immobilité. Il suffirait que quelqu'un tende la main pour que d'un seul geste aussi bien le verre que l'eau qu'il contient (ainsi que l'ombre légère projetée sur la table) puissent être détruits ou dispersés, mais quoi qu'il en soit, ils sont là, c'est un fait contre lequel on ne peut plus rien. Et si cette immobilité n'a

strictement rien à voir avec l'éternité elle apparaît à quiconque se trouve confronté à elle comme une énigme. C'est dire qu'aucune langue n'arrivera à décrire ni à exprimer ce verre, cette eau, qu'aucun tableau non plus, ni aucune sculpture ne parviendront à les représenter. Par contre, et pour cette même raison, non seulement ils ne pourront jamais être confondus avec quoi que ce soit d'autre mais *être irréductibles* sera justement ce qui les caractérise toujours davantage et ce caractère poussé jusqu'à l'extrême d'*être irréductibles* ira même jusqu'à conduire progressivement celui qui regarde vers le concept de <poésie>. Voilà, j'y suis. Vous m'entendez ? . . . Ce en présence de quoi je suis ici, c'est la <poésie> et rien d'autre. Et la <poésie> si aveuglante, si inaccessible me remplit tout entier, moi qui suis sans voix. Tout à l'opposé d'un état de panique pourtant, j'éprouve une forme de tranquillité qui ressemble à l'ivresse.

La tautologie, nous l'avons vu, fait partie, chez Tanikawa, du mouvement même de la *définition*. Un verre est un verre qui est un verre. Aller de A à A' avec rien entre les deux et retour au silence du monde muet. Mais on peut dire aussi autre chose. Entre A et A' le poème a saisi : une table, une lampe de soixante candéla, un spectre lumineux, une ombre projetée sur la table, un geste ludique, un autre d'une violence porteuse de toute les destructions, des notions comme celles de fragilité, d'immobilité, d'éternité (pour la rejeter), d'étrangeté et finalement la notion de poésie même. Et c'est le rapport à *l'inconnu*, comme dimension essentielle du verre, qui libère la puissance du chant, sous la forme ici de ces assertions en série sur *ce qu'est* ou *ce que n'est pas* ou *ce que peut être* un verre.

2) watakushi no ie he no michijun no suikô**Mise au point d'un texte qui dit l'ordre
des chemins à suivre pour aller chez moi**

“Oh, un écureuil !” En criant ces mots la petite fille
laissa tomber l'éventail qu'elle avait à la main.

(In. Mise au point...)

C'est un fait qu'on évoque souvent dès qu'il est question de la ligne de métro Marunouchi : là où il aurait suffi de tracer une ligne droite, qui aurait représenté tout au plus neuf kilomètres, pour relier Ikebukuro, dans l'arrondissement de Toshima, à Ogikubo, situé dans le sud-ouest de l'arrondissement de Toshima, la ligne fait tout un détour par les stations Myôgadani, Ochanomizu, Tôkyô, Ginza, Yotsutani, Shinjyuku. Et malheureusement l'endroit où j'habite se trouve à proximité de Asagaya sud, station qui précède Ogikubo, le terminus. Quand vous sortez de Asagaya sud pour remonter à la surface, vous vous retrouvez inévitablement sur le trottoir qui longe la route Ooume. Admettons qu'à partir de là vous dirigiez vos pas vers l'est : vous trouverez bel et bien sur le côté sud de la route la poste de l'arrondissement de Suginami puis le commissariat, sur le côté nord la mairie de l'arrondissement et probablement, si donc vous suivez ce chemin, apercevrez-vous un magasin d'articles de sport un peu plus loin. Prendre alors, sans autres complications, à droite et quitter la route Ooume, c'est se mettre sur la bonne voie.

Continuer sans bifurquer ni à gauche ni à droite, dépasser le service des eaux de Suginami, suivre la route qui descend en pente douce pour tomber sur le grand ensemble de Asagaya, tout cela c'est encore à ce chemin que vous le devez. Ce à quoi il faut ajouter les dix derniers mètres qui longent un cours de tennis. Au bout donc du chemin

vous prenez à gauche puis encore une fois à gauche, à l'endroit où il y a la cabine téléphonique, ce qui revient en somme à vous faire faire le tour de la moitié du court de tennis (une précision cependant : le bureau des impôts de Suginami se trouve sur votre droite après avoir tourné à gauche la deuxième fois). Après, c'est facile. Vous tournez à un premier tout petit croisement mais pas à l'autre. Vous verrez alors certainement sur votre chemin un ou deux marchands de tabac. De toute façon vous n'avez aucune raison d'avoir peur de vous perdre. Aucun risque de rencontrer quelque chose comme un précipice ou un lac artificiel et, de fait donc, aucune appréhension à avoir de ce côté là. Après avoir passé le chemin qui traverse un cimetière, c'est le marchand de légumes qui devra vous servir de repère.

Il va sans dire qu'à côté du marchand de légumes vous trouverez le marchand de saké, avec à côté la confiserie puis la clinique du dentiste, le marchand de couleurs, la librairie, le marchand de fruits enfin tout ce qui constitue un quartier. En prenant vers le nord, de l'autre côté de la route Ooume cela devient de plus en plus dense pour finalement converger vers la gare Asagaya, sur la ligne de chemin de fer national. Il est bien entendu aussi possible d'aller chez moi, à pied, en partant de cette gare.

Tentative de *définition* d'un "objet" tout aussi *indéfinissable* : celui de l'ordre des chemins à suivre pour aller à un endroit x, même avec x connu (*chez moi*). Même mouvement qui enchaîne les chemins à *prendre* et ceux à *ne pas prendre*, avec ce que l'on rencontrera et ce que l'on ne rencontrera pas ou ce que l'on rencontrera *probablement* ou *probablement pas*. Là aussi c'est sur fond d'inconnu que le connu — "tout ce qui fait un quartier" — est saisi et qualifié.

Il n'est pas inintéressant non plus de noter ici l'anecdote suivante : un lecteur de Tanikawa aurait refait le parcours en suivant, le poème en main, *l'ordre des chemins à suivre* pour aller chez le poète. D'après ce lecteur, le résultat serait que l'on se retrouve au point de départ⁽¹⁰⁾. Une tautologie est une tautologie mais le parcours qui fait tourner en rond peut être lyrique et constituer un beau chant sur la ville.

3) Mizuasobi

Jeux dans l'eau ou quelques observations

D'abord les traces de pas mouillés ont disparu, ont disparu ensuite les petites fossettes et les yeux ronds comme des billes. Et quand les ongles roses ont disparu ainsi que les boucles noires et les genoux, c'est le ciel bleu qui a disparu et les fleurs et, à leur suite, ont disparu, jusqu'à la dernière, toutes les lettres. Bien entendu les soldats aussi ont disparu et ont disparu aussi les outils : vrilles, marteaux, tenailles, ce qui permet de penser que les idées, elles aussi, ont dû bel et bien disparaître. Ce qui a disparu, allant, en somme, de ce qu'il y a de plus certain à ce qu'il y a de plus incertain.

Dire alors que tout a disparu relève d'un procédé fort répandu chez les poètes paresseux, mais en fait ce "tout a disparu" avait lui-même disparu, ce qui revient à dire que ce "tout a disparu avait lui-même disparu" avait lui aussi disparu, mais avant même d'avoir eu le temps de s'engager davantage dans ces jeux avec le langage, l'instant suivant une truite frétilante a apparu. Et à peine a-t-on réalisé sa présence qu'à sa suite un cours d'eau puis un sac en cuir dont on ne sait pas qui est le propriétaire, les six volumes des codes de la loi et deux heures treize de l'après-midi ont apparu et c'est à ce moment aussi qu'ont commencé à apparaître les couples d'amoureux. Tout de suite

après, de même, les traces de pas mouillés ont réapparu, ainsi que la fille de S... (5 ans, cinq mois) nue comme à sa naissance, avec son ventre, le tourbillon de son nombril au milieu, et sur le visage son sourire rayonnant de bonne humeur.

Ce poème qui est lui aussi souvent repris et que des critiques comme Ooka Makoto ou Yoshimoto Takaaki considèrent comme faisant partie des grandes réussites de Tanikawa ne fait cependant l'objet d'aucun commentaire précis. Le brio de son rythme et la portée sans doute universelle du jeu entre la *disparition* et l'*apparition* ou la *réapparition* suffisent certes à expliquer cette réussite. Mais le poème n'en laisse pas moins d'intriguer et de pousser le lecteur à émettre des conjectures sur sa genèse. Des expressions qui apparaissent dans d'autres poèmes du recueil comme "la fin du monde" dans le poème qui suit, avec l'image d'un monde d'où l'humanité aurait disparu et où réapparaîtraient quelques herbes, ainsi que les remarques dans les entretiens avec Ooka Makoto sur la fascination exercée par les images d'un film qui montre le monde après le feu nucléaire, avec là aussi un peu d'herbe qui réapparaît et le vent, tout cela peut faire penser que les mots *disparaître* et *réapparaître* viennent d'abord de ce type de contexte. La présence dans le poème même des "soldats" et "du métal qui disparaît" peut être aussi une allusion directe à la guerre — le poète a quatorze ans en 1945 ; il a connu les bombardements de Tôkyô et dans la chronologie de sa vie, établie par lui-même, il note qu'il s'est rendu en bicyclette sur les ruines et qu'il a vu les cadavres brûlés⁽¹¹⁾. Il ne s'agit là que d'une hypothèse. Le même poème pourrait aussi constituer, par exemple, un très beau texte sur le passage du jour à la nuit et de la nuit au jour. Mais quelles que soient les émotions et le travail des mots à l'œuvre ici, on retrouve ce qui est sans doute l'un des motifs majeurs de la poésie

de Tanikawa : le miracle toujours recommencé (?) et l'énigme que constitue la vie.

4) gijikaibôgakutekina jigazô

Autoportrait sur le mode d'une pseudo-anatomie

J'ai mangé une fraise. J'ai une grosse molaire avec un plombage en or. J'ai vu le vert feuillage d'un arbre dont je ne connais pas le nom. J'ai des iris. J'ai planté des clous dans du contreplaqué. J'ai des biceps aux bras. J'ai répété un passage d'une chanson que je connais vaguement. J'ai une caroncule sublinguale. J'ai respiré le parfum d'une femme croisée rue Nakasugi. J'ai un gland. J'ai écrit quelques mots en consultant un dictionnaire. J'ai des toruli tactiles. Ne sachant pas très bien ce qui est important, je continue d'écrire *j'ai*. J'ai deux lobes temporaux.

Il y a quelque chose qui m'empêche de savoir qui je suis vraiment. Toujours est-il que parmi les éléments qui me composent, il y a de l'acide phenylpyruvique. Je me suis rendu compte à plusieurs reprises qu'il y avait en moi quelque chose qui se réjouissait du malheur de mes amis et parmi les éléments qui soutiennent cette disposition de caractère j'ai des articulations sacro-iliaques. J'ai aussi pour le tact des corpuscules de Meissner et je peux deviner la peau moite d'un type ivre qui s'affale contre moi dans le train, mais je n'accepte pas facilement de reconnaître que sa névrologie est la même que la mienne. Sans doute jusqu'à la mort ne pourrai-je jamais éviter d'être le prisonnier de ce moi que je suis. D'où une légère impression de vertige. J'ai deux cochlées et la gravitation du globe me permet d'être en contact avec des matières interstellaires inconnues. Un jour, mon corps sera incinéré. Restera le cartilage de la pomme d'Adam.

Le *moi* en tant que multiplicité ou collection inépuisable d'objets ponctuels comme *ce que l'on a vu, respiré ou écrit* à un moment donné, de propriétés stables — *avoir des molaires, des iris, des biceps, une langue, un gland...* — ou encore de virtualités, comme son propre corps devenu cendres et le cartilage thyroïde qui reste etc. Le caractère inépuisable conduisant à la notion d'*inconnaissable*, d'*inconnu*, et la notion de connu à l'*étrange*, du fait même d'être. C'est aussi par les sauts dans les registres du lexique ou entre les points de vue que s'opèrent ces *passages* avec leurs effets d'humour. Ou encore par les variations de rythme : phrases courtes, phrases longues, passages fluides et mots blocs sur lesquels bute la lecture, par exemple. Le *ton* aussi contribue à la réussite du poème, à la constitution de son rythme et à ses effets d'humour : tout en affirmations qui enchaînent comme sur le même plan des constats qui vont du plus anodin au plus fantaisiste ou au plus terriblement réaliste.

En guise de conclusion

Pour finir cette lecture de Tanikawa nous citerons quelques lignes qui appartiennent à un texte⁽¹²⁾ écrit après la mort de son père, le philosophe Tanikawa Tetsuzô. Elles nous semblent en effet rassembler sous une forme extrêmement concise tout ce que nous avons essayé de dire sur l'*inconnu* comme dimension essentielle de l'objet et de la vie même ainsi que sur la *tautologie* comme inscrite au cœur de la *définition*.

La mort, c'est l'inconnu

Et l'inconnu ne se divise pas en ceci et cela

Ce en quoi il ressemble à la poésie

La mort comme la poésie aiment à s'emparer du tout de la vie
 Ceux qui restent dans la vie, davantage qu'à ce tout,
 Trouvent un plaisir toujours plus vif à ceci ou à cela,
 comme à autant d'intrigues

Notes

- (1) Voir Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, p. 30.
- (2) Langue très écrite et effacement du moi dans *Teigi* et, au contraire, langue parlée et dramatisation du moi dans *Yonaka ni*... Voir Ooka Makoto et Tanikawa lui-même, dans Gendai Shijin, *Tanikawa Shuntarô*, Editions Chûôkôronsha, pp. 161~173.
- (3) *Les ciseaux*, dans *Teigi*, Shichôsha, pp. 20, 21.
- (4) *Shi no tanjô*, cité dans l'introduction. Repris dans Gendai Shijin, *Tanikawa Shuntarô*, cité en (2), p. 151.
- (5) *Hihyô no seiri*, p. 69.
- (6) *Hihyô no seiri*, p. 54.
- (7) Gendai Shijin, *Tanikawa Shuntarô*, p. 191~197.
- (8) *Hihyô no seiri*, repris dans Gendai Shijin, *Tanikawa Shuntarô*, p. 153.
- (9) Expression de René Char,
- (10) *Gendaishi no kanshō 101*, p. 154.
- (11) Gendai Shijin, *Tanikawa Shuntarô*, p. 234.
- (12) *Sekenshirazu*, p. 13.

Bibliographie

- Tanikawa Shuntarô, *Teigi*, Shichôsha, 1975
- Tanikawa Shuntarô, *Yonaka ni daidokoro de boku ha kimi ni hanashikaketakatta*, Seidosha, 1975
- Tanikawa Shuntarô, *Sekenshirazu*, Shichôsha, 1993
- Tanikawa Shuntarô*, (volume N° 9 de la série *Gendai shijin*), Chûôkôronsha, 1983. (avec des commentaires de Ooka Makoto)
- Ooka Makoto, *Gendai shijin ron*, Kadokawa Sensho, 1969
- Shi no tanjô*, entretiens entre Tanikawa Shuntarô et Ooka Makoto, Yomiuri Shinbun, 1977
- Hihyô no seiri*, entretiens entre Tanikawa Shuntarô et Ooka Makoto, Shichôsha, 1978

Kiyooka Takayuki, *Tanikawa Shuntarô no shi*, In. *Gendaishi dokuhon, Tanikawa Shuntarô no kosumologi-*, Shichôsha, 1988.

Yoshimoto Takaaki, *Sengoshi shiron*, Taiwashobô, 1983.

Gendaishi no kanshô 101, sous la direction de Ooka Makoto, Shinshokan, Literature handbook, 1996

Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, 1970 et *Pour la poétique II*, 1973, Collection Le Chemin, Gallimard

Traductions en français des poèmes de Tanikawa :

Le poème intitulé *Tanomi*, traduit par Yves-Marie Allieux, dans *l'Anthologie de la poésie japonaise contemporaine*, Editions Gallimard, 1989.

La revue *Daruma*, aux Editions Philippe Picquier, annonce pour son numéro 4 (Automne 1998) la traduction d'un poème de *Teigi* : *Kakusareta na no nanori*. Traduction de Dominique Palmé.

——文学部教授——